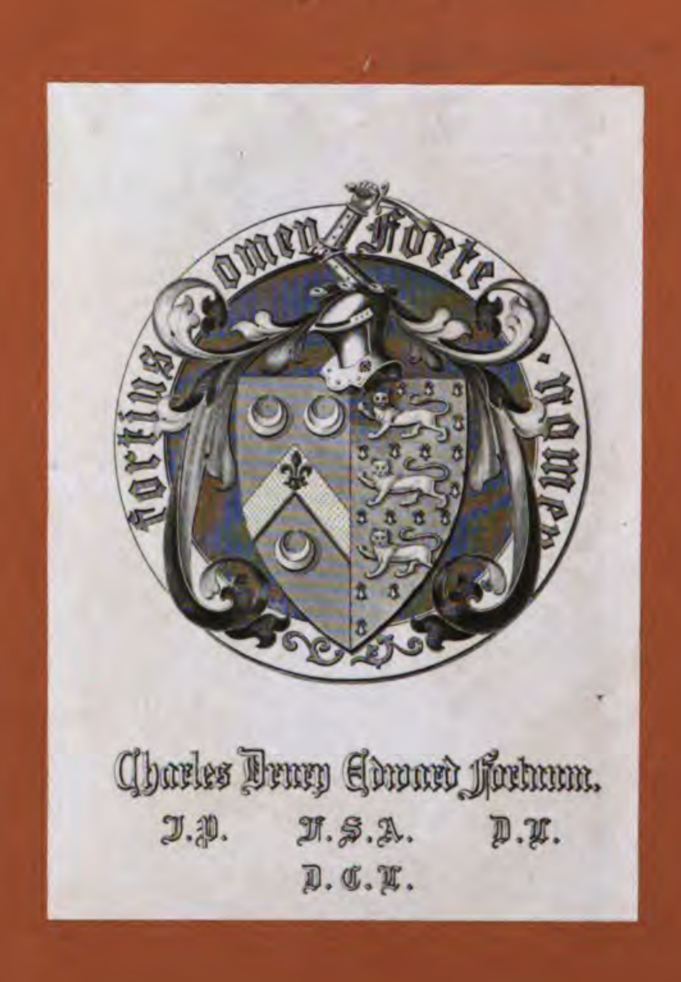



Fortius omen Forte nomen
Charles Drury Edward Fortnum.
J.P. F.S.A. D.L.
D.C.L.



LOUIS COURAJOD

LE BARON
CHARLES DAVILLIER

ET

LA COLLECTION LÉGUÉE PAR LUI

AU MUSÉE DU LOUVRE

Dessins par Ludovic LETRÔNE



PARIS
LIBRAIRIE PLON
E. PLON, NOURRIT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS
10, RUE GARANCIÈRE

1884



LE BARON CHARLES DAVILLIER

ET

LA COLLECTION LÉGUÉE PAR LUI

AU MUSÉE DU LOUVRE

I.



Le 1er mars 1883, le monde des érudits et des amateurs a fait une perte bien sensible : un éminent collectionneur parisien lui a été subitement enlevé. La mort si rapide du baron Davillier n'a pas seulement ému douloureusement les nombreux amis qu'avaient attachés à ce galant homme les qualités les plus délicates du cœur et de l'esprit. La presse, par des regrets unanimes immédiatement exprimés, a montré en même temps la place considérable qu'occupait dans l'opinion publique le savant qui venait, avant l'heure, de disparaître au moment où il était dans toute la force de son talent et dans le plein exercice de son activité.

1

Le baron Jean-Charles Davillier naquit à Rouen le 27 mai 1823. Petit-fils d'un gouverneur de la Banque de France, il aurait pu se faire, par ses relations, une grande position dans le monde de l'argent; mais il n'avait pas hérité des aptitudes spéciales qui ont assuré à sa famille une légitime et honorable réputation dans la haute finance et dans l'industrie. Après un effort loyalement tenté, après s'être convaincu qu'il n'aurait jamais la vocation de financier ou d'industriel, Charles Davillier résolut de consacrer sa vie aux études vers lesquelles il se sentait porté. Très heureusement doué par la nature, ayant reçu de naissance l'instinct spécial du collectionneur, il ne voulut pas se borner, comme tant d'autres, à ne demander aux arts que des jouissances intelligentes et des distractions raffinées. Esprit observateur et d'une rare sagacité, il ne se livra pas à l'art et à la curiosité en simple *dilettante*. Dès le début, il s'appliqua à mettre à la disposition de ses goûts d'amateur la science consommée d'un érudit et les hautes vues d'un historien.

Pendant près de trente ans, Charles Davillier parcourut presque toutes les contrées de l'Europe, principalement l'Espagne et l'Italie, visitant les musées et les églises, butinant dans les archives et les bibliothèques, recueillant pièce à pièce, dans des conditions exceptionnellement avantageuses, la plupart des objets de sa collection. Après chaque voyage, le nomade amateur rentrait au logis riche des dépouilles glanées ou conquises le long du chemin, plus riche encore en fécondes observations. C'est ainsi qu'il assit sur des bases solides, par la méthode la plus rigoureusement scientifique, la remarquable doctrine qui avait fait de lui un arbitre et un maître indiscutés en matière de curiosité.

Davillier attendit longtemps avant d'écrire. Modeste et prudent, il ne prit la plume que lorsqu'il se sentit sûr de lui. Dédaigneux des travaux de simple vulgarisation, il estimait que ce n'est pas savoir assez que de ne pas pouvoir ajouter à la science des autres, et il aimait les sujets où tout fût à découvrir. Les problèmes difficiles l'attiraient. Il étudia ainsi, une à une, quelques-unes des branches les moins connues de la curiosité, et il coordonna dans de substantielles monographies le résultat des enquêtes qu'il ouvrait au cours de ses voyages ou la somme de renseignements qui découlait de ses lectures et de ses vastes dépouillements d'archives. Il débuta par une *Histoire des faïences hispano-moresques à reflets métalliques*. Paris, 1861, in-8°. Jusqu'à la découverte de Riocreux qu'il transforma en une démonstration scientifique, ces faïences avaient été confondues avec les produits de la céramique italienne. Le mémoire justement remarqué, dont la *Gazette des Beaux-Arts*[1] a signalé

1. T. XIII, p. 265-281.

la première les ingénieuses conclusions, a établi d'une façon péremptoire la provenance, désigné les lieux de fabrication et défini le caractère de la majolique espagnole. Au milieu d'un article inséré en 1865, ici même[1], sous le titre *Niculoso Francisco, peintre céramiste italien, établi à Séville* (1503-1508), l'auteur a complété l'étude des rapports qui existèrent entre les deux péninsules dans l'art spécial du potier. Il publia presque en même temps une *Histoire des faïences et porcelaines de Moustiers, Marseille et autres fabriques méridionales.* Paris, 1863, in-8°. C'est un chapitre important des annales d'une industrie française dont l'organisation et le développement sont retracés à l'aide de documents positifs. La *Gazette des Beaux-Arts* a analysé cet excellent travail dès son apparition[2]. Fidèle à ce début, Davillier ne cessa de porter toute sa vie un vif intérêt à la céramique. Il publia encore sur cette matière préférée les deux ouvrages suivants : *La Faïence,* poème de Pierre de Frasnay, suivi de *Vasa faventina, carmen (1735),* avec une introduction sur les prix de la faïence et sur sa place dans la curiosité aux siècles derniers. Paris, 1870, in-8°; et *les Porcelaines de Sèvres de M*me *du Barry,* d'après les mémoires originaux de la manufacture royale; avant-propos et notes sur le prix des porcelaines de Sèvres au XVIIIe siècle. Paris, 1870, in-8°. Il avait réimprimé, en le faisant précéder d'un avant-propos, l'*Essai sur l'art de restaurer les faïences, porcelaines,* etc., de P. Thiaucourt. Paris, 1865, in-12. Son dernier ouvrage était encore consacré à la céramique. En voici le titre : *Les origines de la porcelaine en Europe, les fabriques italiennes du* XVe *au* XVIe *siècle,* avec une étude spéciale sur les porcelaines des Médicis. Paris, 1882, grand in-4°. C'est une très remarquable et très savante monographie, où une branche presque inconnue de la curiosité, représentée par de rarissimes objets, est traitée d'une manière définitive.

L'art du mobilier au XVIIIe siècle avec ses suprêmes élégances, la curiosité et son personnel à la même époque avaient piqué l'attention de Davillier. Il interrogea avec persistance cette période de l'art, que son apparente frivolité ne doit pas soustraire aux investigations de la science. Il substitua des faits précis et des appréciations raisonnées aux éloges dithyrambiques dont les arts décoratifs des règnes de Louis XV et de Louis XVI avaient été précédemment l'objet de la part de leurs admirateurs. De cet examen sortirent les livres et les opuscules suivants : *Le Cabinet du duc d'Aumont et les amateurs de son temps,* catalogue de sa

1. T. XVIII, p. 217-228.
2. T. XV, p. 250-267, 360-376.

vente, avec les prix, les noms des acquéreurs, trente-deux planches d'après Gouthière, accompagné de notes et d'une notice sur Pierre Gouthière, sculpteur et ciseleur du roi. Paris, 1870, in-8°; — *Une vente d'actrice sous Louis XVI*, Mlle Laguerre, de l'Opéra; son inventaire, meubles précieux, porcelaines de Sèvres, cristal de roche, etc., avec une introduction et des notes. Paris, 1870, in-8°; — l'*Antiquaire*, comédie en trois actes (1751), précédée d'une étude sur les curieux dans les pièces de théâtre. Paris, 1870, in-8°; — l'*Amateur*, comédie en un acte (1766), précédée d'un avant-propos. Paris, 1870, in-8°; la *Vente du mobilier du château de Versailles pendant la Terreur*, documents inédits. Paris, 1877, in-8°. Cette plaquette est la réimpression d'un article publié par la *Gazette des Beaux-Arts*[1]. Une rapide excursion dans le domaine de l'histoire de la tapisserie française au commencement du XVIIIe siècle inspira aussi à Davillier une curieuse notice intitulée *Une manufacture de tapisserie de haute lisse à Gisors, sous Louis XIV*, documents inédits sur cette fabrique et sur celle de Beauvais. Paris, 1876, in-8°. L'art industriel du tapissier avait provoqué de bonne heure son attentive sympathie, et il avait réuni dans son cabinet, comme on le verra plus loin, de très-remarquables produits de la peinture en matières textiles. Étendant le domaine plus spécial de ses recherches, il rédigea pour les *Maîtres ornemanistes* de M. Guilmard (Paris, 1880, in-4°) une concise et savante introduction.

Si le baron Davillier avait voyagé presque partout en Europe, une prédilection marquée le ramenait toujours vers l'Espagne, qu'il connaissait à fond, où il comptait de nombreux amis et dont il parlait très purement la langue. Il écrivit, sur ce pays, un ouvrage devenu populaire sous ce titre : *L'Espagne* (Paris, 1874, in-4°), et qui parut d'abord dans le *Tour du Monde*; le livre a été illustré par Gustave Doré. Aux qualités nouvelles de conteur dont il a fait preuve dans ce pittoresque récit de voyage, l'auteur n'a pas manqué de joindre sa compétence habituelle en matière d'œuvres d'art et sa perspicacité reconnue d'amateur. Le chapitre 28 est intitulé : « La curiosité au point de vue des objets espagnols. — La vente des bijoux de Notre-Dame del Pilar. — L'orfèvrerie. — Les armes et le travail du fer. — La céramique et la verrerie. — La sculpture. — L'ameublement. — Les tissus. — Les miniatures et la gravure. — Les amateurs. » Il était donc naturel que certains arts espagnols, trop inconnus jusque-là, sollicitassent plus spécialement sa plume et attendissent de lui qu'il justifiât, par quelques révélations, les hommages qu'il leur rendait en les plaçant tout d'un coup en pleine lumière. Cette espé-

1. T. XIV, 2me période, p. 146-156, 451-457.

rance n'a pas été déçue. Sans compter le traité sur les faïences hispano-moresques, Davillier a consacré à l'Espagne les publications suivantes : *Mémoires de Velazquez sur quarante et un tableaux envoyés par Philippe IV à l'Escurial*, avec introduction, traduction, notes, et un portrait de Velazquez gravé par Fortuny[1]. Paris, 1874, in-8°; — *Notes sur les cuirs de Cordoue*, guadamaciles d'Espagne. Paris, 1878, in-8°; — *Les Arts décoratifs en Espagne*, travail entrepris à propos de l'Exposition du Trocadéro, et qui parut d'abord dans l'*Art*[2]. Paris, 1879, in-8°. — *Recherches sur l'Orfèvrerie en Espagne au moyen âge et à la Renaissance*[3].

Nous nous arrêterons un moment sur ce dernier et important ouvrage. Il mérite, en effet, une analyse qui montrera comment étaient conçus les travaux du baron Davillier.

L'Espagne a été de tout temps le pays de métaux précieux et la patrie prédestinée de l'orfèvrerie. L'auteur trace d'abord un historique des développements de cet art en Espagne. Il signale les époques de progrès et de décadence depuis les plus anciens témoignages jusqu'au XVIIe siècle. Chemin faisant, il traite de la constitution des corporations d'orfèvres, des lois qui régissaient ces associations et de la situation politique et sociale faite à leurs membres. A l'aide de descriptions contemporaines, il nous transporte dans la boutique d'un praticien, nous fait assister aux fontes innombrables qui ont épuisé les plus beaux et les plus vieux trésors et détruit les plus nobles spécimens de l'art étudié par lui. Il a patiemment relevé, dans d'anciens inventaires, la description de quelques objets que nous possédons encore ou dont nous connaissons les similaires. Il nous fournit ainsi, sur ces objets, des indications certaines de date, de provenance et de destination. Enfin il donne une liste chronologique — accompagnée de notices biographiques souvent étendues — de tous les orfèvres espagnols dont il a rencontré le nom dans les documents ou dont il a déchiffré la signature ou le monogramme sur des œuvres d'art. Cette liste est fort longue, bourrée de faits, gonflée de dates et de

1. Cette planche vient d'être offerte en don à la chalcographie du Musée du Louvre par Mme la baronne Davillier.

2. T. XVII, 1879, p. 49-72.

3. *Recherches sur l'Orfèvrerie en Espagne au moyen âge et à la Renaissance, documents inédits tirés des Archives espagnoles; dix-neuf planches gravées à l'eau-forte d'après d'anciens dessins de maîtrise,* dessins dans le texte par Fortuny, Édouard de Beaumont, Madrazo, etc. Paris, A. Quantin, 1879. 1 vol. in-4° de VI-286 pages.

renseignements graphiques. Des planches gravées en taille-douce reproduisent des dessins exécutés et signés par un grand nombre d'artistes du XVI[e] siècle, pour satisfaire aux exigences d'un règlement d'administration publique. Si les archives trop fermées de l'Espagne n'eurent pas de secrets pour le baron Davillier, l'auteur ne connut pas moins bien les trésors des églises de la péninsule ibérique, ses musées et les pièces d'orfèvrerie sorties de son territoire et dispersées dans les collections publiques et privées de l'Europe. Documents et monuments lui étaient également familiers et s'éclairaient réciproquement dans son esprit et sous sa plume. De cette confrontation perpétuelle des uns et des autres, de cette méthode excellente et scrupuleusement scientifique, résulte la création d'un certain nombre d'étalons et de types caractéristiques; ce sont les bases d'un criterium sérieux. A l'aide de ces types soigneusement déterminés et élucidés, on pourra désormais dater et attribuer avec certitude un grand nombre d'objets appartenant à l'art espagnol du moyen âge et de la Renaissance. L'histoire générale de l'art dans tous les pays profitera elle-même beaucoup de ces recherches raisonnées et de ces renseignements positifs. Le baron Davillier a fait à la fois œuvre d'artiste et œuvre d'érudit. Son livre, beau à voir et intéressant à lire, est de ceux qu'il sera toujours utile de consulter.

Au moment de sa mort, Davillier composait encore une histoire de la verrerie espagnole d'après les documents inédits, et il préparait une seconde édition de son *Histoire des faïences hispano-moresques*. L'art moderne de l'Espagne ne l'avait pas non plus trouvé indifférent. Des relations l'unissaient aux premiers artistes de ce pays, qui se firent souvent ses collaborateurs. Le plus célèbre d'entre eux, Fortuny, fut son intime ami et, quand le peintre mourut prématurément, Davillier paya à sa mémoire un généreux tribut de regrets [1].

L'Italie eut aussi une bonne part dans les travaux du baron Davillier. La majeure partie des objets de sa collection sont italiens. Il a écrit sur la porcelaine florentine des Médicis un mémoire magistral dont nous avons déjà parlé. Il préparait sur les verres églomisés et sur les émaux peints italiens deux études que la mort est venue interrompre.

1. *Atelier de Fortuny, œuvre posthume, objets d'art et de curiosité,* notices en collaboration avec MM. Éd. de Beaumont et A. Dupont-Auberville. Nombreux dessins d'après Fortuny. Paris, 1875, in-8°.

Fortuny, sa vie, son œuvre, sa correspondance, avec 5 dessins inédits en facsimilé et 2 eaux-fortes originales. Paris, 1875, in-8°.

II.

Les ouvrages de Charles Davillier sont inséparables de sa collection, ou, si l'on veut, cette collection raconte et commente sa vie d'érudit. De tous les objets dont il a si bien disserté, de tous les genres de curiosité qu'il avait étudiés avec amour, Davillier possédait chez lui d'importants spécimens. C'était peu, pour lui, de connaître, dans chaque série, les principaux monuments répandus de tous côtés; il avait voulu s'entourer de quelques-uns de ces monuments eux-mêmes, sur lesquels il aiguisait en quelque sorte sa clairvoyance et qu'il avait toujours sous la main pour appuyer la démonstration qu'un ami ou un disciple venait lui demander. La collection de la rue Pigalle, qui renferme tant de chefs-d'œuvre, ne visait pas uniquement, comme beaucoup d'autres, à être une réunion de raretés ou d'œuvres hors ligne, un abrégé de musée organisé pour l'étonnement d'un rival amateur. Davillier dédaignait la mise en scène. Il faisait à ceux qu'il recevait l'honneur de les prendre pour des connaisseurs et pour des savants. Il les introduisait avec affabilité et courtoisie dans l'arsenal des pièces justificatives qui lui servaient à établir l'histoire de certains arts à l'aide de spécimens de choix. On peut dire que, sans aucune prétention pédante, le cabinet de Davillier, dans son charmant pêle-mêle, ressemblait à un laboratoire scientifique beaucoup plus qu'à une galerie d'apparat. Aucun objet n'avait de place fixe, consacrée, inévitable. La constante mobilité des pièces permettait tous les rapprochements. Éparses sur les tables, elles provoquaient l'examen des doigts et de l'esprit. On ne traversait pas la galerie sans apprendre quelque chose, et, à chaque pas, l'admiration forçait le visiteur surpris à s'arrêter. Hommage flatteur, que, dans trop de collections, les œuvres d'art ne méritent pas toujours par elles-mêmes, mais qu'elles doivent surtout à la place qu'elles occupent dans une disposition habilement combinée et à une certaine mise en vedette qui affiche leurs prétentions et les désigne fatalement au regard!

Il serait impossible, sans disposer d'un espace que nous n'avons pas, de décrire en détail ou même d'analyser sommairement toutes les séries d'objets d'art qui composent la collection Davillier. Aussi bien la libéralité de son propriétaire, qui prêtait abondamment à toutes les expositions rétrospectives, a-t-elle fait connaître déjà un grand nombre de petits monuments. Beaucoup d'entre eux ont été gravés et signalés, comme il convenait, aux lecteurs de la *Gazette* dès leur première apparition en public. Nous bornant à indiquer dans chaque classe les objets principaux, nous insisterons seulement sur ceux qui, en raison de leur nature peu

transportable, sont les moins connus des visiteurs des expositions rétrospectives, c'est-à-dire sur les monuments de la sculpture.

Terre cuite. — La série s'ouvre par un petit groupe plein de caractère, la *Vierge et l'Enfant Jésus*. Cette sculpture, d'un sentiment profond et sauvage, d'un goût rude et âpre comme quelques ouvrages des contemporains d'Orcagna, semble s'inspirer dans sa brutale énergie de certaines parties de l'autel de marbre d'Or San-Michele. L'œuvre relève presque uniquement de l'art du moyen âge italien et n'annonce par aucun signe les temps qui doivent succéder. Ce rôle de précurseur, un buste à mi-corps de la Madone est là pour le remplir et se charger de relier matériellement à nos yeux le passé à l'avenir. C'est un monument qui nous fera sentir la transition du rigide et sévère style gothique, développé par l'école de Pise, au style souple et gracieux de la première Renaissance. La Vierge aux mains longues et fines, aux gros yeux à fleur de tête, aux longs cheveux déroulés sur son manteau peint en bleu, s'essaye à la grâce et n'aboutit qu'à se donner une attitude prétentieuse et un peu guindée. Les premiers primitifs en peinture n'ont pas procédé autrement. Cette sculpture, que des amateurs superficiels auraient dédaignée en se croyant habiles, a été judicieusement recueillie par Davillier. C'est ainsi que sculptaient quelques-uns des contemporains de Neri di Bicci et de Jacobello del Fiore. La pièce, indifférente au point de vue de l'esthétique transcendante, est un jalon précieux pour l'histoire. Elle montre en même temps dans quel esprit le collectionneur a formé son cabinet, suivant, pas à pas, à l'aide de monuments caractéristiques, les évolutions de l'art et éclairant, par des exemples heureusement choisis, ses plus mystérieuses transformations. Nous touchons enfin à l'épanouissement de la Renaissance. Une jolie esquisse, librement traitée, représentant un concert d'anges, nous fait voir ce que l'art devient dans



LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS.

(Terre cuite de l'école florentine. Commencement du xve.siècle.)

l'École des della Robbia, en même temps qu'une Vierge debout, émaillée de blanc et de bleu, rappelle l'immense industrie plastique développée en Italie par l'atelier de cette famille. Une épreuve de la *Madeleine ravie*



LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS.

(Terre cuite de l'école italienne. Première moitié du xve siècle.)

au ciel par des anges, sujet d'une grâce exquise dans les têtes de chérubins et déjà connu par deux exemplaires possédés, l'un par le South-Kensington Museum [1], l'autre [2], par la duchesse Enrichetta Caëtani di

1. N° 7605.

2. Exposé en 1880 à Florence, à l'exposition de la Société Donatello, sous le titre « Bassorilievo in terra cotta di delicata fattura, opera attribuita a Donatello, » p. 86 de la notice de l'Exposition.

Sermoneta, nous met en présence d'une œuvre sortie de l'école florentine, attribuée par M. Bode à l'influence, sinon à l'atelier et à l'ébauchoir même de Verrocchio [1]. Enfin, un buste d'homme de la fin du xve siècle nous initie à l'art du nord de l'Italie et nous fournit un remarquable spécimen de la plastique vénitienne. Les portraits sculptés en terre cuite, à Venise, au xve siècle, sont fort rares. Comme pièce analogue, il n'y aurait à citer immédiatement que le buste vénitien de terre cuite du Musée de Berlin [2]. Le buste du cabinet Davillier a été très habilement dessiné par Jules Jacquemart [3].

Pierre. — Quelques monuments à signaler, quoique la pierre n'ait pas été la matière de prédilection des écoles de sculpture dont Davillier avait, de préférence, recueilli les ouvrages : La Vierge vue à mi-corps, la tête couverte d'un voile, soutient de ses deux mains et presse contre sa poitrine l'enfant Jésus endormi. A droite et à gauche de la Vierge, une tête de chérubin. Ce bas-relief, comme on en peut juger par un dessin, est une œuvre d'un style grave, émanant de l'école ou de l'influence de Donatello. L'attitude de la Vierge est pleine de dignité. Elle porte l'enfant Jésus avec fierté et l'étreint avec une tendre sollicitude. Les mains sont d'une admirable souplesse et d'une grâce charmante. La pièce a malheureusement un peu souffert dans la bouche qui a dû être retouchée. Un autre bas-relief de pierre grise ou noire, *pietra serena* ou *lavagna*, a encore pour sujet la Madone et date de la même époque. Un roi de pierre blanche, sculpté au xve siècle et revêtu du costume usité sous Charles VII, représente l'art français. La statue n'est pas d'une grande finesse d'exécution, mais fort intéressante par les détails de l'habillement.

Marbre. — Le premier monument à nommer est d'un caractère archaïque très prononcé. La Vierge, drapée à l'antique, assise sur un siège garni d'un lourd coussin, les pieds posés sur le *scabellum*, tient sur ses genoux l'enfant Jésus bénissant. Cette image est empreinte encore de la manière antique et procède d'une école conservant le style traditionnel, bien qu'elle ne rappelle pas exclusivement le style grec de Byzance. Il me paraît très difficile de la dater avec sûreté. On peut cependant affirmer qu'elle reproduit le type consacré à la Mère de Dieu par l'iconographie religieuse de l'Italie avant les modifications apportées par l'école gothique. Le Christ enfant qui surmonte le retable sculpté par Desiderio

1. *Jarhbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen,* année 1882, p. 102.

2. Wilhelm Bode. *Italienische Portraitsculpturen des XV. Jahrhunderts in den königlichen Museen zu Berlin,* p. 25.

3. *Histoire du Mobilier,* par A. Jacquemart, p. 339; gravé également dans la *Notice sur le baron Davillier,* par M. Eudel, p. 33.

da Settignano pour l'autel du Sacramento, à Saint-Laurent de Florence, a provoqué de nombreuses imitations dès le XVe siècle. Une de ces imitations, due à quelque artiste contemporain du maître et malheureusement bien éprouvée par des accidents, a été recueillie par le baron Davillier. Le pié-



LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS.

(Bas-relief en pierre de l'école italienne. XVe siècle.)

destal, trouvé isolément, ne fait pas partie de la sculpture. C'est un agréable spécimen de l'art du portraitiste au XVe siècle que ce fier profil de jeune homme dont nous donnons une reproduction. Il a été acheté à Milan. Un médaillon de femme, la tête coiffée de bandeaux de cheveux ondés, d'un travail plus dur, émane vraisemblablement d'une école du nord de l'Italie. Nous signalons enfin, dans cette série, un bas-relief représentant un buste d'empereur romain, la tête laurée, largement traité. C'est un morceau

très décoratif de la fin du xve siècle ou du commencement du xvie. Au bas de ce portrait de fantaisie on lit cette légende : HADRIANUS AUGUSTUS. La cuirasse est couverte d'un riche motif d'ornement.



LE CHRIST ENFANT BÉNISSANT.

(Marbre de l'école florentine. Deuxième moitié du xve siècle.)

Bois. — Nous passerons sans insister sur une bonne série de sièges, de bahuts et de coffres du xvie siècle, sur un magnifique soufflet historié de la même époque[1], pour arriver de suite à un bas-relief de grandes dimensions dont le sujet est la *Présentation au Temple.* Ce panneau, tout rempli du style des Bellini, est à cataloguer parmi les meilleures œuvres de l'école vénitienne de la fin du xve siècle et du commencement du xvie. Il possède au suprême degré le goût du terroir qui l'a produit et l'accent de son pays d'origine. Si le bas-relief de la même époque et de la même école, appartenant autrefois à M. His de la Salle et aujourd'hui au Louvre, est d'un dessin plus fin, plus serré, plus élégant, le panneau de M. Davillier fait connaître, en revanche, une période de puissance et d'épanouissement dans la sculpture vénitienne de la Renaissance.

Bronze. — C'est par le nombre et l'importance des sculptures de bronze qu'éclate la richesse de la collection Davillier. La plus ancienne est la statuette d'un chevalier du xiie siècle représenté avec son armure. Cette figurine équestre, d'un travail grossier, est extrêmement curieuse par le costume qu'elle conserve à l'histoire. Elle a été étudiée

1. Gravé dans la *Notice sur le baron Davillier* par M. Eudel, p. 57.

et gravée dans le *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*[1]. Un grand aquamanile en laiton du XIVe siècle vient ensuite. Il affecte la forme d'un griffon. Puis nous arrivons à l'époque sur laquelle le collectionneur avait fait converger ses recherches. La liste complète des bronzes des XVe et XVIe siècles serait interminable. Nous ferons principalement remarquer



LA PRÉSENTATION AU TEMPLE.

(Bas-relief en bois de l'école vénitienne. Fin du XVe ou commencement du XVIe siècle.)

les suivants : le *David vainqueur de Goliath,* dont une autre épreuve se voit au musée Correr de Venise, travail padouan ou vénitien, que Davillier supposait être de Vellano; une *Vénus* de la même école padouane; un *Saint Sébastien,* moins fin, mais venant des mêmes ateliers, ainsi que plusieurs satyres assis; un petit Génie portant deux vases et à cheval

1. Tome XLI, année 1880, p. 162-165, et dans la *Notice sur le baron Davillier* par M. Eudel, p. 25.

sur un tonneau, excellent travail florentin; un charmant *Persée,* jolie figurine du XVI[e] siècle, dont la *Gazette des Beaux-Arts* a déjà fait la réputation[1] et dans laquelle le sculpteur a utilisé l'attitude de la statue antique de l'Antinoüs; une colombe pareille aux oiseaux et autres animaux de bronze placé dans une salle du musée du Bargello; un superbe chandelier d'une très bonne fonte du XV[e] siècle; un peigne de bronze doré, coulé sur un ivoire du XVI[e] siècle, de style allemand, transformation curieuse dont il existe plusieurs autres exemples[2]; enfin un délicieux



CHEVALIER DU XII[e] SIÈCLE.

(Bronze.)

encrier vénitien porté sur des pieds affectant la forme de harpies, décoré, sur l'une de ses faces, par la représentation d'une bataille et, de l'autre côté, par un char triomphal, sujet reproduit dans un dessin en tête de cet article.

Nous nous garderons d'omettre le bas-relief du *Triomphe de la Mort,* faisant partie de la suite des *Triomphes* de Pétrarque, suite dont le

1. En la gravant, t. XIX, p. 326 et 2[me] période, t. X, p. 304. Elle est également gravée dans le bel ouvrage de M. Eug. Plon sur Benvenuto Cellini, pl. 59, p. 338 et dans la *Notice sur le baron Davillier* par M. Eudel.

2. On trouve dans la même collection deux plaquettes fort intéressantes qui ne sont pas autre chose que des moulages exécutés à la Renaissance sur des ivoires du moyen âge. L'une représente Dieu le père bénissant, de style grec; l'autre l'*Entrée de Jésus à Jérusalem*, de style gothique.





Heliog. Dujardin Imp. Eudes

PERSÉE

(Bronze de la collection de M. le Bon Davillier)

E. PLON & Cie Edit.

Louvre possède une pièce, le *Triomphe de l'Amour,* donné par M. His de la Salle. Ces *Triomphes* étaient édités à plusieurs exemplaires et furent exécutés à la fois en ivoire et en bronze. Les éditions d'ivoire étaient destinées à décorer les panneaux de coffrets d'ébène ou de marqueterie. La collection des ivoires du Louvre renferme un exemplaire du *Triomphe de la Renommée*[1]. Le *Triomphe de la Mort,* en ivoire, figure sur un coffret conservé dans la cathédrale de Gratz, en Styrie, et publié



CHEVALIER DU XIIe SIÈCLE

(Bronze.)

par M. Iohann Graus[2]. Un autre exemplaire du même *Triomphe,* également en ivoire, appartient à M. Malcom, de Londres, et a été exposé, en 1879, au Burlington-Club. Le sujet a été gravé à la fin du xve siècle ou au commencement du xvie dans une estampe attribuée à Nicoletto de Modène[3]. Citons à ce propos une planche gravée de la collection Davillier représentant une sainte, datant du xve siècle et attribuée par lui à l'école espagnole.

Nous sommes obligé de ralentir notre marche précipitée. Nous nous trouvons en face des œuvres de Riccio que le collectionneur était parvenu

1. Il a été publié dans la *Gazette archéologique* par M. E. Molinier, 8e année, septembre 1883, p. 226 et suiv.

2. *Die zwei Relliquienschreine in Dome zu Graz.* 1882, in-8°, p. 15.

3. Bartsch, XIII, n° 41. — Passavant, t. V, p. 71, n° 76.

à conquérir. Voici un petit buste où le maître padouan s'est représenté. Sa physionomie est bien facile à reconnaître, grâce au soin qu'il a pris de nous transmettre son image par une médaille qu'on lui attribue, et surtout grâce aux portraits qu'il a insérés dans la composition de son fameux chandelier de Sant'Antonio. L'épreuve du baron Davillier, qui est excellente, vient du Cabinet de Janzé. Une autre épreuve se voit, à Vienne, au Cabinet des antiques du Palais impérial, où j'ai été assez heureux pour la distinguer il y a quelques années. La statuette d'*Arion* est justement célèbre. La *Gazette*[1] lui a consacré un éloge et une gravure qui nous dispensent de revenir sur cette admirable sculpture. C'est encore au même artiste qu'est dû ce beau bas-relief de l'*Adoration des Rois*, reproduit dans cet article. Les figures sont, il est vrai, d'un relief moins élevé que dans les panneaux de bronze du tombeau de Della Torre, mais c'est bien la même manière. Une autre épreuve de la même composition fait partie de la collection de M. le comte W. Pourtalès, à Berlin[2]. L'école vénitienne du XVI[e] siècle doit encore revendiquer, dans la collection Davillier, un magnifique buste d'empereur romain, peut-être un Lucius Verus. On ne peut rien affirmer, parce que les artistes de la Renaissance n'étaient pas toujours très scrupuleux dans la traduction des types de l'antiquité qu'ils interprétaient. C'est l'œuvre puissante d'un maître qui ne s'éloigne pas encore trop des traditions et de la consciencieuse exécution de l'école de Padoue. Ce n'est pas le produit d'un travail massé et traité déjà par larges plans, comme seront les ouvrages de sculpture postérieurs à Sansavino et à Vittoria. M. le comte W. Pourtalès, de Berlin, possède aussi un autre exemplaire du même buste[3].



PORTRAIT D'ANDREA RICCIO.
(Exécuté par lui-même.
Commencement du XVI[e] siècle.)

Les médailles, paix et plaquettes réunies par le baron Davillier forment des suites très intéressantes. La place nous fait défaut pour en dé-

1. T. XVIII, 2[me] période, p. 591.

2. Le bas-relief du comte Pourtalès a été exposé à Berlin au commencement de cette année : *Catalog der Ausstellung von Gemœlden œlterer Meister im berliner Privatbesitz*. 1883, n° 32.

3. Ce buste a été exposé aussi à Berlin cette année : *Catalog der Ausstellung*, etc. N° 20. M. le D[r] W. Bode, dans le compte rendu de cette exposition (*Jarhbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, 4[e] volume, p. 140), paraît attribuer cette sculpture à Vittoria.



... uans s'est représenté. Sa ... au soin qu'il a pris de ... qu'on lui attribue, et sur- ... sition de son bureau ... Le ... qui est excel- ... se voit, à Vienne, au ... impérial, où ... la distinguer il y a ... tte d'*Arion* est jus- ... *azette*[1] lui a consacré un ... qui nous dispensera de ... sculpture. C'est ... ce beau bas- ... *n des Rois*, reproduit dans ... sont, il est vrai, d'un ... dans les panneaux de ... de Della Torre, mais c'est ... Une autre épreuve de ... composition fait partie de la collec- ... à Berlin[2]. L'école vénitienne du ... dans la collection Davillier, un ... peut être un Lucius Verus. On ne ... de la Renaissance n'étaient pas ... des types de l'antiquité qu'ils ... qui ne s'éloigne pas ... exécution de l'école de ... d'un travail ... et traité déjà par ... postérieurs à S... W. Bode, de Berlin, possède aussi ...

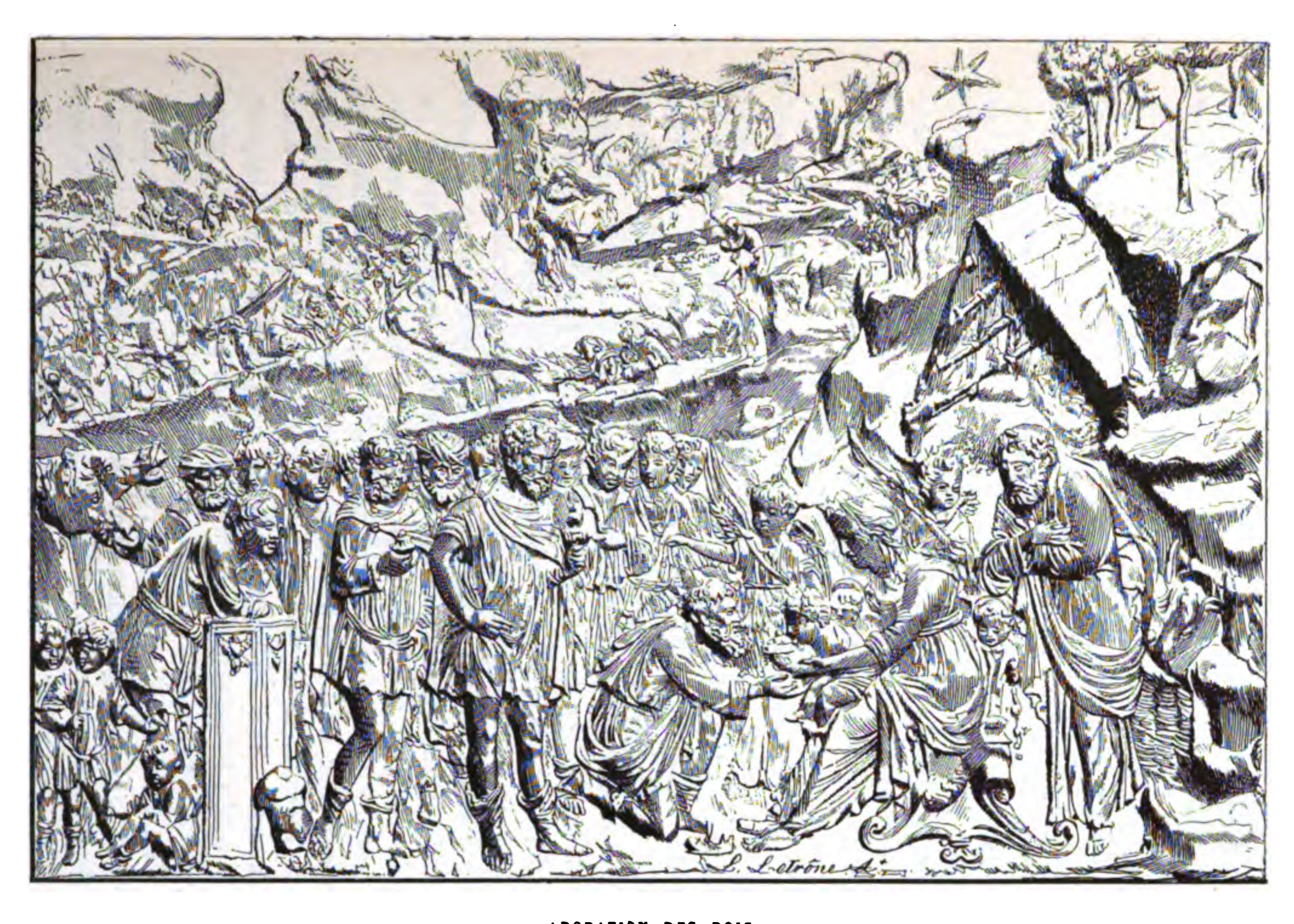
... recueillies par le baron Davillier for- ... La place nous fait défaut pour en dé-

1. II, 2e période, p. 501.

2. ... a été exposé à Berlin au commencement de ... *Catalog der Ausstellung von Kunstwerken älterer Meister im berliner* ... 1883, n° 32.

3. Ce ... a été exposé aussi à Berlin cette année : *Catalog der Ausstellung*, etc. N° 20. M. ... dans le compte rendu de cette exposition (*Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen*, 4e volume, p. 13...), paraît attribuer cette ...





ADORATION DES ROIS.

(Bas-relief en bronze d'Andrea Riccio. Commencement du XVIe siècle.)

montrer en détail la valeur. Bornons-nous à dire qu'il avait groupé quelques ouvrages des principaux médailleurs des XV[e] et XVI[e] siècles. Nous citerons seulement les pièces que nous n'avons vues que chez lui : Un grand médaillon représentant une femme en buste, les cheveux ondés, bordure avec décor de palmettes, œuvre inédite; un portrait fantaisiste d'Annibal, médaillon de grand module avec cette légende : ANIBAL CARTAGINENSIS, et le petit portrait d'une femme en costume du XVI[e] siècle, dont le type rappelle celui des mulâtresses. Parmi les nombreuses plaquettes nous remarquons : le *Petit ensevelissement du Christ* d'après l'estampe de Mantegna; une épreuve en bronze de la pierre gravée de Laurent de Médicis (*Bacco in Nasso*) agrandie par Donatello pour décorer la cour du palais Riccardi à Florence; une *Mise au tombeau* d'un style charmant et d'une exécution très soignée; un *Saint Jérôme* de Enzola, signé JOHANNIS FRANCISCI PARMENSIS OPVS; et enfin *Vulcain forgeant les ailes de l'Amour*, très bel exemplaire d'une pièce rare.

CIRE. — On connaît tout le parti que les Italiens ont tiré du procédé de la sculpture en cire et le développement qu'ils lui ont donné, depuis la tête du musée Wicar, à Lille, jusqu'à ces hideuses représentations des pestiférés exposés au Bargello à Florence et attribués à Gaëtano Zumbo. M. Davillier avait réuni quelques spécimens intéressants de cet art, mais en les choisissant dans celles de ses manifestations qui sont contemporaines de la Renaissance. La *Léda et le Cygne*, bas-relief polychrome et orné de perles, travail de la seconde moitié du XVI[e] siècle, mérite d'être remarqué.

IVOIRES. — La classe des ivoires est des plus considérables. Elle commence avec l'antiquité classique pour finir avec le XVI[e] siècle. Le baron Daviller avait été assez heureux pour rencontrer quelques-uns de ces ivoires antiques, si rares même dans les collections les plus renommées. Une petite tête de Mercure d'un beau style nous paraît appartenir à l'art gréco-romain. C'est avant tout un bijou hors de pair que l'admirable petite frise à deux faces où se voient quatre génies dansant près d'un autel. L'antiquité, dans les sujets similaires, n'a jamais été mieux inspirée. On oublie la rareté insigne d'un pareil objet pour ne songer qu'aux qualités de son travail. La *Gazette* l'a vanté déjà à plusieurs reprises [1].

Les ivoires gothiques des XIII[e], XIV[e] et XV[e] siècles continuent dignement une série si splendidement ouverte. Les figurines et diptyques à sujets religieux sont assez nombreux [2]. Nous insisterons sur deux volets

1. Tome XIX, p. 429. Tome XX, p. 182-183.

2. Sur une petite plaque circulaire à jour, représentant l'*Annonciation*, voy. la *Gazette des Beaux-Arts*, 2[e] période, septembre 1878, p. 290. Cette pièce est donnée comme appartenant à l'art espagnol.

de tablettes à écrire que recommandent à l'attention les sujets dont ils sont décorés. On y a représenté des scènes de la vie de château au XIVe siècle, — traits de mœurs pris sur le vif, — on pourrait dire, un tableau de genre de la société du moyen âge. Des dames et des jeunes gens jouent à la main chaude et à la *morra* (?). En dehors des boîtes



BUSTE D'EMPEREUR ROMAIN EN BRONZE

(École vénitienne du XVIe siècle. — Grandeur naturelle.)

de miroirs et de quelques coffrets dont les *histoires* sont empruntées à la littérature de l'époque, les ivoires gothiques à sujets profanes ne sont pas communs. Ceux dont nous parlons ont de plus le mérite d'être excellents. A citer encore deux ivoires ou *os* italiens. L'un est un fragment de la volute d'une crosse d'évêque ou d'abbé. Ce fragment représente une feuille ou une branche de feuillage au sein de laquelle s'épanouit un personnage en guise de fleur. Les monuments similaires du XIVe et du XVe siècle, comme ceux du musée de Volterre et du trésor de Sienne, nous font

comprendre ce qu'était ce morceau. Le second *os*, de travail assez soigné, est un veneur partant pour la chasse et tenant un cor. Ce dernier fragment a dû être détaché de quelqu'un de ces coffrets de *Tarsia* dont la forme est bien connue et dont la décoration principale, consistant en bas-reliefs d'ivoire, est quelquefois satisfaisante, quoique, dans un trop grand nombre de cas, ces ustensiles ne soient que des œuvres de pacotille. Nous n'oublierons pas non plus une petite Vierge assise, de la fin du XIIIe siècle ou du commencement du XIVe, portant encore des traces de la peinture qui la recouvrait, et nous nous arrêterons sur les deux pièces capitales de la série.

La Madone allaitant l'enfant Jésus est une œuvre remarquable du XIVe siècle, que ses dimensions extraordinaires et le beau caractère de son exécution placent au premier rang des produits de la sculpture en ivoire du moyen âge. Elle est à rapprocher de plusieurs grandes *Vierges* du Louvre et soutient sans faiblir la confrontation. Quant à la *Vierge assise et lisant pendant que l'enfant Jésus joue avec un oiseau*, c'est une figure absolument charmante. En l'absence de tout terme de comparaison, elle vient poser un problème dont la solution n'est pas aisée. La pièce a été trouvée en Espagne, à Valence. Mais à quel art appartient-elle ? La grâce maniérée de la tête de la Vierge, l'arrangement de la coiffure, les petits anges de la base font tout d'abord penser à l'école italienne, et, dans l'école italienne, à l'école lombarde ; le modelé délicat et précieux de la tête rappelle en effet le sentiment des peintures milanaises du commencement du XVIe siècle. Mais la tête trop peu idéale de l'enfant Jésus n'est guère de style purement italien et les plis sont, tout au contraire, inspirés par la manière d'une autre école, celle de Bourgogne, c'est-à-dire par l'école flamande avec addition d'un certain caractère d'ampleur dans le jet des figures et de lourdeur dans le mouvement de la draperie. L'école française des bords de la Loire, dont les attaches bourguignonnes par Michel Colomb sont assez visibles, avait adopté aussi ce système de plis. La tête de la Vierge cependant n'a pas assez de naïveté et de simplicité pour être donnée sans difficultés à l'école française. Le contact momentané des arts de la France, de la Bourgogne et de l'Italie a produit à Brou, au commencement du XVIe siècle, des résultats qui sont connus et qui ne sont pas sans analogie avec l'œuvre examinée en ce moment. L'art espagnol lui-même, pour épuiser la série des hypothèses à formuler, doit-il entrer, comme un coefficient appréciable, dans un alliage, j'oserais dire dans un amalgame aussi difficile à analyser ? La proposition ne serait pas *à priori* invraisemblable, puisque l'école espagnole de sculpture, pendant toute la période de la Renaissance, a été pénétrée par

l'influence de l'école flamande et que, notoirement déjà, au xve siècle, en 1444, c'est un Espagnol, Jean de la Vuerta, natif de Daroca, petite cité



LA VIERGE ALLAITANT L'ENFANT JÉSUS.

(Ivoire du xive siècle.)

du royaume d'Aragon, qui sculptait à Dijon le tombeau de Jean sans Peur. Quoi qu'il en soit, dans l'état actuel de la question, toute hypothèse qui tenterait de trop restreindre le champ des attributions serait téméraire;

mais on aurait beaucoup de chances de se rapprocher de la vérité en supposant que la Vierge d'ivoire rapportée de Valence est l'œuvre de quelque artiste flamand, bourguignon, peut-être même à la rigueur espagnol, très influencé par l'école italienne et surtout par l'école de peinture de Milan de la fin du xve siècle ou des vingt-cinq premières années du xvie.

A la classe des ivoires se rattachent les objets taillés dans la corne de cerf et la nacre de perle. La *Gazette des Beaux-Arts* a déjà entretenu ses lecteurs de deux amorçoirs ou poudrières de la collection Davillier. L'une est décorée d'une figure de Vénus accompagnée de l'Amour[1]. Le sujet qu'on voit sur la seconde est Samson terrassant un lion[2]. Citons encore un charmant petit bas-relief du xve siècle, représentant une *Annonciation* sculptée dans la nacre de perle.

Fer. — Les maîtresses pièces de cette série sont d'abord une belle rondache repoussée et rehaussée de damasquine d'or, travail italien du xvie siècle, trouvé à Valence, en Espagne, orné au centre d'un sujet représentant Vénus, Adonis et l'Amour, puis l'admirable grille[3], de travail espagnol et de la seconde moitié du xve siècle, placée devant la cheminée monumentale de la galerie.

Orfèvrerie et bijoux. — Nous mentionnons plusieurs ostensoirs italiens du xve siècle en bronze doré, quelques couronnes de madones et de beaux fragments de travaux de fonte et de ciselure de la même époque; une jolie suite de figurines en vermeil et en bronze doré du moyen âge et de la Renaissance; une précieuse collection de bagues depuis l'antiquité jusqu'au xvie siècle; plusieurs nielles sur argent du xve. Il faut insister sur quelques pièces. On sait l'emploi que la Renaissance fit de certaines perles énormes et de forme bizarre que la joaillerie courante ne pouvait utiliser. Elles servirent à composer des pendeloques, bijoux dans lesquels on s'efforçait de concilier la disposition de la perle *baroque* avec les formes d'un objet quelconque, d'un homme monstrueux ou d'un animal que l'orfèvrerie émaillée se chargeait de compléter. Il est résulté quelques petits prodiges de ces combinaisons imaginées par les incomparables artistes du xvie siècle. Le baron Davillier avait recueilli plusieurs spécimens de ces pendeloques; l'un d'eux est un triton barbu, et le plus beau de tous est un dragon d'or émaillé, d'une tournure superbe et d'une grande finesse[4].

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVIII, 2e période, septembre 1878, p. 291.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, t. X, 2e période, août 1874, p. 137. Le pulverin portant le sujet de Samson est gravé dans la *Notice sur le baron Davillier*, par M. Eudel, p. 38.

3. Gravée dans l'*Art*, t. XVII, 1879, p. 25.

4. Le dragon est gravé dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVIII, 2e période, octobre 1878, p. 562, et dans la *Notice sur le baron Davillier* par M. Eudel, p. 41.

Gemmes et Pierres dures. — Il faut surtout remarquer deux magnifiques vasques ou coupes qui ont fait partie au xve siècle de la collection de Laurent de Médicis. M. Eugène Müntz les a ainsi décrites [1] : « Deux coupes d'environ 0^{m},25 de diamètre reposant sur un petit pied qui va en s'élargissant vers la base pour retenir une monture qui n'existe plus et qui ressemblait probablement à celle d'une des grandes coupes conservées au musée des Offices. Les deux coupes portent la même inscription assez profondément gravée : LAV.R.MED. L'une d'elles, un peu plus épaisse que l'autre, mais beaucoup plus belle, est incontestablement antique; elle offre une autre particularité encore, c'est que le rebord n'a pas le petit ourlet que l'on remarque sur l'autre; elle est en jaspe rouge antique, transparent dans certaines parties. La seconde, d'une matière un peu différente (jaspe fleuri de Sicile), semble avoir été faite du temps de Laurent. Toutes deux ont été achetées à Bologne. »

Nous rapprocherons de ces gemmes une mosaïque byzantine représentant saint Georges terrassant le démon. Cette belle pièce, d'une extrême finesse d'exécution, offre de l'analogie avec une autre mosaïque possédée par le Louvre (série B. 341) et datant approximativement du xiie ou du xiiie siècle. La mosaïque du baron Davillier a été achetée à Florence. La mosaïque du Louvre, dont le sujet est la Transfiguration, a été acquise par le musée en 1852, et provient également d'Italie. Elle fut apportée en France, vers 1800, par Belloni, ancien chef des ateliers de mosaïque créés par le premier Empire.

Émaux peints. — Parmi les émaux français, on doit signaler avant tout dans cette classe un triptyque de l'école de Nardon Pénicaud et trois plaques de l'atelier des Pénicaud, probablement de Jean II. Les deux premières sont signées IP et représentent *Samson et Dalila* et l'*Arrivée de la Casa Santa à Lorette*. La troisième, signée KIP [2], est un combat de cavalerie.

1. *Les Précurseurs de la Renaissance*, p. 192. Voyez également sur ces deux coupes la *Gazette des Beaux-Arts*, t. X, 2e période, août 1874, p. 135, et la *Revue archéologique*, 1880, t. II, p. 257. Elles sont gravées héliographiquement dans la *Revue archéologique* et dans *les Précurseurs de la Renaissance*.

2. Cf. sur ce dernier émail la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVIII, 2e période, décembre 1878, p. 988.

Jean Pénicaud II est vraisemblablement le maître qui signe alternativement IP., KIP. et IKP. Les émaux en grisaille qui portent ces diverses initiales présentent tous la même finesse de dessin. Ils procèdent d'une même habitude qui consiste à tracer autour des figures de légers contours noirs très nets et ils montrent l'emploi uniforme d'un certain blanc gras et pour ainsi dire *crémeux*. Le fait est sensible dans la riche collection d'émaux français du musée industriel de Berlin. La plaque d'émail signée IKP.

Les émaux italiens, si rares dans les collections d'amateurs, sont nombreux chez Davillier; il en comptait plus d'une douzaine. Voici l'énumération de quelques-uns d'entre eux : la *Vierge et l'enfant Jésus,* traits d'or sur fond bleu; le *Christ au tombeau soutenu par deux anges,* fond bleu, traits d'or et couleur tannée; le *Couronnement de la Vierge,* fond bleu translucide, grisaille très finement dessinée; la *Présentation au temple,* petite plaque fond bleu translucide, quelques traits d'or et couleur brune; une suite de saints composée de quatre pièces : *Vierge et enfant Jésus, saint Sébastien, saint Barthélemy, saint Antoine,* émaux ronds d'applique, grisaille sur fond bleu opaque, tons rouges et tannés. Une des meilleures pièces de cet ensemble est une belle paix dans sa monture ancienne, représentant le *Christ entre la Vierge et saint Jean*[1].

VERRERIES. — Nous ne pouvons énumérer toutes les pièces de Murano ni tous les verres espagnols, principalement catalans, confondus trop longtemps avec les verres italiens. La verrerie espagnole se distingue souvent, d'après les indications de Davillier, par un décor de couleur verte. Nous citerons trois pièces hors ligne de la série. La première est une lampe de mosquée du XIVe ou du XVe siècle, ou tout au moins un vase affectant la forme de ces ustensiles et couvert de fleurs d'or et d'un écusson armorié s'enlevant sur un fond émaillé bleu. La *Gazette des Beaux-Arts* l'a déjà décrite[2]. La seconde est un grand vase[3] de fabrique espagnole, appartenant au premier tiers du XVIe siècle, publié dans les *Arts décoratifs en Espagne.* La troisième est un verre à boire de fabrication française, datant du XVIe siècle et portant la devise SVR TOVTE COHVSE (pour chouse, c'est-à-dire, chose). Ce verre est orné d'un buste de femme. La *Gazette* l'a également signalé en 1874 et fait graver en 1878[4].

Nous rattacherons à cette classe un groupe intéressant de verres églo-

représentant *Junon, Pallas et Vénus* est du même faire et du même émail que la *Diane surprise par Actéon* signée IP. et qu'une suite de l'*Histoire* de Samson portant la même signature IP. Cf. également la pièce ronde donnée au Louvre par M. Gatteaux, représentant une bataille, ouvrage de même maître, et une autre plaque représentant également un combat, chez M. Hainauer, à Berlin.

1. Cette paix est gravée dans une planche hors texte accompagnant la *Notice sur le baron Davillier* par M. Eudel.

2. T. X, 2e période, août 1874, p. 136.

3. Gravé dans l'*Art,* t. XVII, p. 69. En tête de la réimpression des *Arts décoratifs en Espagne au moyen âge et à la Renaissance* (Paris, Quantin, 1879, in-8), une planche en chromolithographie reproduit une aiguière de verre émaillé et doré appartenant au baron Davillier. C'est un travail de Barcelone et du XVIe siècle.

4. T. X, 2e période, p. 136 et t. XVIII, 2e période, p. 667.



misés, les uns montés en pendeloques et en bijoux au xvie siècle, les autres datant même du xive siècle, par exemple, la belle Vierge digne



LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS.

(Ivoire de l'école italo-flamande. Commencement du xvie siècle.)

d'être comparée à quelques-unes des plus celèbres pièces de la collection d'Azeglio, au *Museo civico* de Turin.

Majoliques. — Comme nous l'avons démontré déjà, l'histoire de la céramique n'a pas cessé d'être une des plus constantes préoccupations du baron Davillier. Aussi voit-on figurer au premier rang dans sa collection de très nombreux et de très importants monuments de cet art. L'auteur des *Faïences hispano-moresques* avait formé une suite des produits de la fabrication hispano-arabe avec laquelle peu de collections publiques pourraient lutter. Quelques-unes de ces pièces sont bien connues pour avoir été prêtées à diverses expositions rétrospectives[1].

La céramique italienne n'avait pas été oubliée. Ses principaux ateliers se trouvent représentés. Nous attirerons seulement l'attention sur deux morceaux exceptionnels : l'un est le seul spécimen connu de la fabrique de Ravenne[2], et l'autre est un fragment de plat de Faënza avec la date de 1475. On sait combien sont rares les majoliques du xve siècle à date certaine. Le baron Davillier possédait à lui seul sept pièces de cette porcelaine des Médicis, dont il avait retracé l'histoire dans une monographie, chef-d'œuvre d'érudition qu'il venait de terminer quand il est mort.

La céramique française n'avait pas été l'objet de recherches moins ardentes et moins heureuses. Les fabriques de Moustier et de Marseille doivent au baron Davillier la célébrité de leur poterie émaillée des xviie et xviiie siècles, et c'est pièces en main que celui-ci en a écrit l'histoire. L'auteur possédait à domicile les archives parlantes de ces deux centres de fabrication. Les plats signés du maître faïencier Clérissy sont fameux. La *Gazette des Beaux-Arts* les a déjà fait connaître[3], ainsi qu'un grand nombre d'autres pièces. Les principaux ateliers français avaient également trouvé place dans cette classification savante. Quant à la porcelaine française, personne ne la connaissait comme le baron Davillier ; il avait réuni sur elle une énorme quantité de renseignements et pouvait, à l'aide de monuments judicieusement choisis, montrer la naissance, le développement et les vicissitudes successives de sa fabrication sur le sol de la France. La salle à manger de l'hôtel de la rue Pigalle contient, en exemplaires de choix, tous les éléments d'un traité complet de la céramique nationale.

1. Quatre pièces sont gravées dans la *Notice sur le baron Davillier* par M. Eudel, p. 21 et 61. Un plat en faïence de Puente del Arzobispo est publié dans les *Arts décoratifs en Espagne* et dans l'*Art*, t. XVII, p. 65.

2. Cette pièce est publiée dans le *Recueil des faïences italiennes des* xve, xvie *et* xviie *siècles*, par A. Darcel et Henri Delange. Paris, 1869, in-4°.

3. T. XXIII, 1867, p. 238; t. XVIII, 2e période, novembre 1878, p. 760-762. La Table de la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVI à XXV, v° Davillier, contient des renvois aux pièces céramiques de la collection dont il a été fait mention dans cette revue.

Tapisseries. — La tapisserie étant un des arts industriels que le baron Davillier aimait à l'égal de la céramique, il est naturel de rencontrer chez lui de très beaux spécimens de cet art. Le plus ancien, de fabrication flamande ou bourguignonne, date de la première moitié du xv[e] siècle. Il représente un jeune gentilhomme et une damoiselle se rencontrant dans un bois. La jeune fille porte un faucon sur le poing. Celui qui se classe ensuite dans l'ordre chronologique est une *Résurrection*. Le costume plein de fantaisie donné aux gardes du tombeau par l'auteur du carton, — un Flamand du xv[e] siècle, — est curieux à étudier[1]. Puis apparaît la plus admirable pièce de la série. C'est une tapisserie en forme de retable d'autel. Au centre, dans un encadrement gothique, la Vierge couronnée par des anges tient sur ses genoux l'enfant Jésus. A sa droite, on voit le *Frappement du rocher*, et à sa gauche l'ange qui vient remuer, sous un édicule à colonnettes, l'eau de la piscine probatique. Le tissu porte cette date : *Actum anno 1485*. Cette œuvre merveilleuse, empreinte de toute la suavité de l'école de Bruges, est désignée parmi les amateurs sous le nom de la *Reine des Tapisseries*. Elle a été achetée à Ségovie. Pour lui trouver un terme de comparaison, il faut aller à Beaune contempler les tentures conservées par l'église Notre-Dame ou, à Sens, celles du trésor de la cathédrale. Les lecteurs de la *Gazette* connaissent, par une gravure insérée dans ce recueil[2], le chef-d'œuvre possédé par le baron Davillier. Enfin un splendide tissu rehaussé d'or et d'argent vient fermer la série sur une œuvre du xvi[e] siècle. C'est l'apparition du Christ à la Madeleine, ou le *Noli me tangere*. La *Gazette*[3] a déjà publié cette tapisserie, exécutée au commencement du xvi[e] siècle, sur une gracieuse peinture de quelqu'un de ces Flamands qui, comme Van Orley, avaient franchi les monts pour venir puiser à la source de la Renaissance italienne.

III.

Le savant qui avait réuni une aussi belle collection était avant tout un patriote. Il n'avait formé ce magnifique cabinet que par amour de l'art et de la science, et il avait toujours médité de contribuer un jour, au moyen

1. Les deux soldats sont gravés dans la *Notice sur le baron Davillier* par M. Eudel, p. 51.

2. T. X, 2[e] période, p. 51. La pièce est gravée également dans la *Notice sur le baron Davillier* par M. Eudel, et dans *la Tapisserie* par Eugène Müntz, p. 143.

3. T. X, 2[e] période, p. 53.

d'un acte de libéralité testamentaire, à enrichir les collections publiques de son pays. « Le baron Davillier », comme l'a dit très judicieusement M. Jules Cousin, « était de la race de ces grands amateurs au goût délicat, au savoir éprouvé, aux allures libérales, qui firent tant d'honneur à la France et contribuèrent si puissamment aux progrès des lettres et des arts aux XVII[e] et XVIII[e] siècles[1]. » M. Cousin aurait pu ajouter que cette noble race ne s'est pas éteinte au XIX[e] siècle et que c'est à cette lignée, continuée jusqu'à nos jours par Davillier, qu'appartenaient déjà les Lacaze, les Duchâtel, les His de la Salle, les Gatteaux, les Maurice Cottier. Mais si, parmi ses contemporains, Davillier a eu dans sa générosité des prédécesseurs éminents et d'illustres modèles, il fit preuve d'un sentiment bien spontané quand il choisit pour se dépouiller le moment le plus cruel des malheurs de la patrie. On était aux plus mauvais jours du siège de Paris. Incertain du lendemain pour lui-même, mais confiant dans l'avenir de la France, Davillier rédigea, le 10 janvier 1871, un testament ainsi conçu :

Je soussigné, sain d'esprit et de corps, déclare léguer en toute propriété au Musée national du Louvre ma collection tout entière, sauf les deux exceptions relatées plus bas, en faveur de la Bibliothèque nationale et du musée national de Sèvres.

La collection que je lègue au Louvre comprend tous les objets, tels que tableaux et miniatures, meubles et objets meublants, tapisseries et étoffes, instruments de musique, sculptures en bronze, marbre, ivoire, bois et autres matières, bijoux, armes, émaux, etc.

Je lègue à la Bibliothèque nationale tous mes livres et manuscrits.

Je lègue enfin au musée national de Sèvres toutes mes faïences, porcelaines et verreries anciennes.

Fait à Paris, le 10 janvier 1871.

JEAN-CHARLES DAVILLIER.

La date apposée au bas de cet acte double la valeur du bienfait; elle démontre toute la délicatesse du donateur. Davillier était l'ami des jours malheureux.

Pourquoi fallut-il que, pour l'honneur du testateur, cette générosité déjà si désintéressée fût mise, quelques années plus tard, à une terrible et douloureuse épreuve? Je n'insisterai pas sur un regrettable incident que je suis cependant obligé de mentionner. La presse, au moment de la mort de l'éminent amateur, a été unanime pour rendre hommage au baron Davillier et pour se souvenir qu'il avait été omis sur la longue liste des nominations dans l'ordre de la Légion d'honneur à la suite de l'exposition rétrospective du Trocadéro, en 1878. Cet inexplicable oubli mé-

1. *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris,* mai et juin 1883, p. 71.



contenta ses amis et attrista l'opinion, sans parvenir à l'émouvoir lui-même ni à lui faire modifier une décision qui, quoique secrète, était déjà irrévocable. Il se vengea noblement en prouvant qu'il était non de ceux qui reçoivent, comme M. Edmond Bonnaffé l'a très bien dit, mais de ceux qui travaillent en silence pour leur pays, et lui donnent sans aucune arrière-pensée. Son cœur, d'ailleurs, était trop haut pour qu'une injustice le détournât d'une bonne action. Un désir aussi formel et aussi persistant de donner sans compter n'aurait pu être entravé que par un seul obstacle. Mais la difficulté fut levée immédiatement; la digne compagne du baron Davillier ne voulut user des droits inscrits dans ses conventions matrimoniales que pour assurer, dans une très large mesure, l'accomplissement du legs de son mari. Mme la baronne Davillier s'est faite elle-même, et à son préjudice, l'exécutrice des volontés du testateur. Rien n'a donc pu triompher de cette profonde, tenace et patiente générosité. La splendide collection est acquise à la France, et le nom de Davillier rappellera, au Louvre, un des plus grands enrichissements dont le département du Moyen âge et de la Renaissance ait été l'objet depuis la donation Sauvageot. La double œuvre de l'archéologue et du collectionneur vivra. Cette pensée a sans doute adouci pour celui qui n'est plus l'heure terrible de la séparation ; elle contribuera aussi à consoler un peu ceux qui conservent et conserveront toujours la mémoire de l'ami et du maître.


Quantin imprimeur
7. à Paris

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

Les Sépultures des Plantagenets a Fontevrault. Paris, 1867. Gr. in-8°.

Recherches sur l'histoire de l'industrie dans la vallée du Surmelin. Épernay, 1868. In-8°.

Lettres sur la restauration de la flèche de l'église d'Orbais. Épernay, 1869. In-8°.

Le Monasticon gallicanum, étude iconographique sur la topographie ecclésiastique de la France. Paris, 1869. In-folio.

Le Trésor de la cathédrale d'Auxerre en 1567, et documents sur le Trésor de l'abbaye de Saint-Germain au xvie siècle. Paris, 1869. In-8°.

Le Livre-Journal de Lazare Duvaux, précédé d'une étude sur le goût et le commerce des objets d'art au milieu du xviiie siècle. Paris, 1873. 2 vol. in-8°.

L'École royale des élèves protégés, précédée d'une étude sur le caractère de l'enseignement de l'art français aux différentes époques de son histoire, et suivie de documents sur l'école gratuite de dessin fondée par Bachelier. Paris, 1874. In-8°.

Les Estampes attribuées a Bramante, aux points de vue iconographique et architectonique (en collaboration avec M. Henri de Geymüller). Paris, 1874. Gr. in-8°.

Les Armoiries des comtes de Champagne au xiiie siècle. Paris, 1874. In-8°.

L'Exposition rétrospective de Milan en 1874. Paris, 1875. Gr. in-8°.

Une Statue de Louis XV, par J.-B. Lemoyne pour la ville de Rouen. Paris, 1874. Gr. in-8°.

Un Émail de Léonard Limosin au Musée du Louvre. Paris, 1875. Gr. in-8°.

L'Inscription de Suizy-le-Franc (Marne). Paris, 1875. In-8°.

Un Bas-Relief de Mino da Fiesole au Musée du Louvre. Paris, 1876. Gr. in-8°.

Le Pavage de l'église d'Orbais (Marne). Paris, 1876. In-8°.

Sculptures de Gérard van Obstal conservées au Musée du Louvre. Paris, 1876. In-8°.

Un Portrait de Michel Le Tellier, au Musée du Louvre. Paris, 1876. Gr. in-8°.

Conjectures a propos du buste de Béatrix d'Este, au Louvre. Paris, 1877. Gr. in-8°.

Les Collections d'objets d'art de la Malmaison. (Extrait du Bulletin de la Société des Antiquaires de France de 1877.) Paris, 1877. In-8°.

Notice sur un faux portrait de Philibert Delorme. Paris, 1877. In-8°.

Le Retable de l'église de Mareuil-en-Brie. Paris, 1878. In-8°.

Études sur les Collections du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes au Musée du Louvre. Paris, 1878. In-8°.

Deux Épaves de la chapelle funéraire des Valois a Saint-Denis, aujourd'hui au Musée du Louvre. Paris, 1878. In-8°.

Germain Pilon et le tombeau de Birague par-devant notaires. Paris, 1878. In-8°.

Fragments des Mausolées du comte de Caylus et du marquis du Terrail au Musée du Louvre. Paris, 1878. In-8°.

Alexandre Lenoir, son Journal et le Musée des monuments français. Paris, 1878. In-8°.

Léonard de Vinci et la statue de Francesco Sforza. Paris, 1879. In-8°.

Observations sur deux dessins, attribués a Raphaël et conservés a l'Académie des Beaux-Arts de Venise. Paris, 1880. In-8°.

Une Œuvre inédite de Jean Bullant ou de son École. Paris, 1880. In-8°.

La Cheminée de la salle des Cariatides au Musée du Louvre. Paris, 1880. In-8°.

Les Chandeliers de la chapelle du chateau d'Écouen, au Musée du Louvre. Paris, 1880. In-8°.

Acquisitions du Musée de la sculpture moderne au Louvre, en 1880. Paris, 1881. Gr. in-8°.

Supplément a l'article : « Deux Épaves de la chapelle des Valois. » Paris, 1881. In-8°.

Jean Warin, ses œuvres de sculpture et le buste de Louis XIII du Louvre. Paris, 1881. In-8°.

Quelques sculptures vicentines a propos du bas-relief donné au Musée du Louvre par M. Ch. Timbal. Paris, 1882. Gr. in-8°.

Quelques sculptures de la collection du cardinal de Richelieu, au Musée du Louvre. Paris, 1882. Gr. in-8°.

Deux fragments des constructions de Pie II, a Saint-Pierre de Rome, aujourd'hui au Musée du Louvre. Paris, 1882. Gr. in-8°.

Un fragment du tombeau de l'amiral Chabot a l'École des Beaux-Arts. Paris, 1882. Gr. in-8°.

Quelques monuments de la sculpture funéraire des xve et xvie siècles. Paris, 1882, in-8°.

Une édition avec variantes des bas-reliefs de bronze de l'armoire de Saint-Pierre-aux Liens, au musée du Louvre et au South-Kensington museum. Paris, 1883, Gr. in-8°.

Le Portrait de sainte Catherine de Sienne, de la collection Timbal, au musée du Louvre Paris, 1883, in-8°.

La Statue de Robert Malatesta, autrefois a Saint-Pierre de Rome, aujourd'hui au Musée du Louvre. Paris, 1883. In-8°.

Observation sur deux bustes du musée de sculpture de la Renaissance au Louvre. Paris, 1883. Grand in-8°.

Le buste de Jean d'Alesso au Musée du Louvre. Paris, 1883. In-8°.

Paris. — Typ. A. Quantin, rue Saint-Benoît, 7 [1349]



